

FÉNIX Y SUS CENIZAS:
EL NUEVO CINE EN ARGENTINA

Bernhard Chappuzeau y Christian von Tschilschke

Crisis, agonía, búsqueda, nueva perfección y culminación son las nociones sucesivas que se repiten en la historia del cine argentino. La aparición del nuevo cine argentino es un discurso repetitivo y siempre mantiene una tendencia a la precariedad a pesar de todos los éxitos logrados porque en él coexisten la esperanza y el recambio con la pérdida y el agotamiento. El nuevo cine a partir de 1960 recibe sus impulsos de un cine de autor internacional emergente, procedente de Italia y Francia, pero se ve marcado por “la estética del hambre” (G. Rocha 2010) en el Cinema Novo de Brasil y la emergencia del Tercer Cine militante: el Instituto de Cinematografía en la Universidad Nacional del Litoral en Santa Fe se abre el mismo año del golpe militar en 1962. La visión intimista de empatía e identidad en la Generación de 1960, representada por *Crónica de un niño solo* (1965), de Leonardo Favio, coincide con los tiempos de autoritarismo y un carácter panfletario de la “iconografía latinoamericanista mítica” (Velleggia 2009: 171) en la construcción del Nuevo Cine Latinoamericano que culmina en *La hora de los hornos* (1968), de Fernando Solanas y Octavio Getino. La segunda vez se plantea un nuevo cine en Argentina entre 1984 y 1986 (López 1987), después de la dictadura militar más feroz de la historia del país. El modelo de la obra magistral y los elementos de la cultura popular pretenden revitalizar las ideas del *boom* latinoamericano de los años 1960 y 1970. Su voluntad de elaborar un acceso simbólico al pasado y evocar una reconciliación entre los exoportunistas y simpatizantes de la dictadura y las familias de las víctimas llama la atención a nivel global cuando *La historia oficial* (1985), de Luis Puenzo, gana el Oscar en 1986. Pero el cine de postdictadura agoniza tan pronto como empieza a desarrollarse.

Argentina siempre se ha destacado por una industria cinematográfica fuerte y delicada que se encuentra afectada por los altibajos de su producción y reconocimiento. Precisamente sucede la crisis más profunda del cine nacional en los tiempos de la democracia a principios de los años noventa, cuando la producción y el interés del público llegan al nivel más bajo de su historia. El público argentino que le da la espalda al cine es el fenómeno más recurrente cuando aparece, hacia el fin de la década, una nueva generación de cineastas que encuentran primero patrocinio, aliados y admiradores significativos en el exterior, sobre todo en los grandes festivales de cine en Europa. Este proceso se identifica con el modelo precursor de la película *Rapado* (1992), de Martín Rejtman, que recibe su primer reconocimiento internacional en el festival de Locarno en 1992 y no se estrena hasta 1996 en Argentina. Hasta la actualidad podemos observar un balance marcado por un porcentaje considerable de películas argentinas en las grandes fundaciones europeas de fomento para el cine independiente internacional. Los datos del Observatorio del Cine y el Audiovisual con sede en La Habana indican que la cinematografía argentina ha llegado a ser la más fuerte de América Latina y la más internacionalizada (2012: 25-26, 85-86).

La historia del nuevo cine argentino actual está vinculada al estreno de *Mundo grúa* (1999), de Pablo Trapero, en la primera edición del Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI). El rápido ascenso del nuevo cine, a pesar de la crisis económica de 2002, recibe los obstáculos financieros como un estímulo a su perfil independiente con una “especie de autarquía estética”: “tal vez ningún otro festival se parezca tanto a sus películas como este” (Oubiña 2009: 19-20). El paradigma de la época lo representa la portada “El cine argentino: Lo malo/Lo nuevo”, de la revista *El Amante* (número 40, 1995), que desafía el relato magistral de Eliseo Subiela con las *Historias breves* (1995) de estudiantes de la Universidad de Cine. La competencia académica en la innovación tecnológica y artística se opone de nuevo al cine comercial. Los discursos sobre el bien cultural y la obra de arte se sienten amenazados por las redes de producción y exhibición tradicionales. El arte marginalizado experimenta la paradoja de hacerse visible. Mientras tanto crecieron y avanzaron los estudiantes de antes. Los protagonistas del inicio del nuevo cine argentino ocupan actualmente los polos opuestos entre el cine comercial y el cine frágil e inestable: Pablo Trapero alcanza con

el estreno de *El clan* (2015), sobre el sindicato asesino de los Puccio, el mayor exitazo taquillero argentino —el éxito se debe en buena parte a una campaña publicitaria costosa—, mientras Martín Rejtman sigue desarrollando un estilo minimalista con estructuras erráticas e incomprensibles en *Dos disparos* (2014) que despierta un mayor interés en festivales pero llega a tener pocos estrenos comerciales.

El éxito del nuevo cine y sus contradicciones han convocado a múltiples críticos para anunciar varias veces el declive del nuevo cine argentino y su posible disipación en la mediocridad, como si la fuerza de ruptura y capacidad expresiva exigieran a continuación su agotamiento. El balance de los éxitos excepcionales en 2008 insinúa este discurso ya en 2009, a los diez años del festival BAFICI (Pena 2009), y con mayor énfasis en la visión retrospectiva actual. En consecuencia, el curador argentino en Alemania Alan Pauls plantea la discusión “20 años después: ¿Qué queda del nuevo cine argentino?” (Berlín 12.09.2015)¹.

Pero el Fénix no representa solamente el ciclo entre el acto inicial, su esplendor y agonía, sino también las cenizas, como contraparte de su fuego creativo. La pérdida y el duelo recobran una relevancia particular en la historia argentina reciente porque en ella se inscribe un pasado latente que todavía resulta traumático para muchas personas del país. Las historias extraordinarias del nuevo cine y su autarquía estética se alzan sobre los poderes del pasado y se relacionan de forma muy ambigua con las políticas del pasado y del presente: el reclamo por verdad y justicia frente a las experiencias traumáticas que forman parte de la memoria colectiva de la dictadura militar. Mientras que Ana Amado entiende el lenguaje simbólico del nuevo cine argentino como cultura del compromiso integral entre la imagen y la justicia (2009: 9-11), esboza Gonzalo Aguilar otros mundos, de contornos no tan precisos,

¹ De hecho, durante los diez últimos años, la investigación sobre el nuevo cine en Argentina ha experimentado un auge enorme. Entre las monografías más relevantes cabe destacar, entre otros: Aguilar (2006, 2.^a edición actualizada de 2010); Amado (2009); Andermann (2012); Andermann/Bravo (2013a, 2013b); Aprea (2008); Campero (2009); Copertari (2009); Falicov (2007); Hortiguera/Rocha (2007); Ingruber (2012); Melo (2008); Moore/Wolkowicz (2007); Page (2009); Pena (2009); Rangil (2005, 2007); Rêgo/Rocha (2011); Rocha/Montes García (2010); y Rocha (2012).

cuyo carácter es el abandono y el desplazamiento de la experiencia: el pueblo y su pasado parecen inaccesibles (2006: 7, 51, 61, 143-154).

En Alemania en noviembre de 2013, realizamos por primera vez una reunión con expertos destacados del cine argentino, procedentes de tres continentes: de las Américas (Argentina y Estados Unidos) y de Europa (Alemania, España, Francia, Inglaterra y Suiza). A pesar de que algunos de ellos ya se conocían desde hace tiempo, este encuentro en la periferia alemana de las montañas de Siegen (ni siquiera muchos alemanes saben dónde se ubica) significó el inicio de un diálogo entre diferentes circuitos intelectuales que logró estimular un debate abierto sobre los cambios estéticos importantes que se produjeron en el cine argentino durante los últimos veinte años.

Todavía bajo la etiqueta corriente y muy arraigada del nuevo cine argentino, el enfoque temático planteó nuevas relaciones entre estética y política en cuatro secciones: 1. Políticas y mediaciones; 2. Testimonio, documental y ficción; 3. Cineautores, estéticas y discursos particulares; 4. Género, hibridación e interculturalidad. La idea era vincular la estética audiovisual, la política y la memoria con los discursos vigentes en los estudios de la cultura a nivel internacional. La evaluación de las secciones muestra que el nexo entre política y estética sigue siendo importante, a pesar de los estereotipos que ese nexo ha producido en el pasado. La cuestión de un cine posnacional o internacional resulta más ambigua con respecto a las temáticas, reflexiones y medios empleados. El ciclo entre inicio, esplendor y agonía de un nuevo cine y sus implicaciones estimularon el interés por abordar temáticas más extensas de un cine contemporáneo y sus relaciones con la tradición. Quizás este cambio o esta evolución en el enfoque del interés también puede ser interpretado como síntoma del hecho de que la misma noción del nuevo cine argentino y del concepto temporal que le es inherente haya perdido entretanto su potencial hermenéutico inicial. Por eso, desde hace ya algún tiempo, parece más adecuado acercarse a la comprensión de la situación actual del cine argentino a través de una perspectiva más bien horizontal, a la que corresponde mejor el término de contemporaneidad en lugar de novedad.

Precisamente así titulado, nuestro libro sobre el “cine argentino contemporáneo” reordena las contribuciones del coloquio, ya que sus autores desarrollan nuevas relaciones entre sí, como fruto de la experiencia de la discusión en la Universidad de Siegen. Los textos agrupados abordan los temas

siguientes: 1. Política y globalización; 2. Memoria y trauma; 3. Documental y ficción; 4. Cine de mujeres; 5. Afecto, emoción y teatralidad. En muchos casos, los autores plantean relaciones con otros textos más allá de estas unidades temáticas. Por lo tanto, el orden presentado debe considerarse como una concesión hecha al libro impreso. Invitamos a buscar diferentes itinerarios de lectura.

La condición posmoderna en el nuevo cine indica un ciclo de deconstrucción, performatividad y regenerificación de la identidad nacional: Daniel A. Verdú Schumann (Universidad Carlos III de Madrid) no presenta la película *Un oso rojo* (Adrián Caetano, 2002) como un wéstern argentino, sino como un ejercicio rigurosamente calculado de nomadismo y apropiacionismo genérico, estilístico e historiográfico. Laura Podalsky (Ohio State University) relaciona las culturas juveniles en conflicto con la constitución globalizada del mercado. La temporalidad del momento como experiencia sugiere discontinuidades en la identificación con protagonistas-jóvenes en el cine y dinámicas diferentes de lo representacional. Gonzalo Aguilar (Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de San Martín) propone lo político como fuerza y como interrogante. La potencia de narrar se enfrenta a la intriga apasionante. La comparación de *Infancia clandestina* (Benjamín Ávila, 2012) y *El estudiante* (Santiago Mitre, 2011) muestra un mundo dividido entre el optimismo de la voluntad y el pesimismo de la inteligencia. Geoffrey Kantaris (University of Cambridge) confronta el cadáver simbólico de un hospital no terminado, la ciudad oculta de los no ciudadanos-villeros y una presunta comunidad ideal en el *Elefante blanco* (Pablo Trapero, 2012) con la iconografía y los significantes vacíos del populismo. Friedhelm Schmidt-Welle (Ibero-Amerikanisches Institut Berlin) regresa a una de las películas fundacionales del nuevo cine, *Mundo grúa* (Pablo Trapero, 1999), para examinar la excitación inicial del movimiento del cine independiente con los elementos de la desesperanza y la ilusión, desde una distancia temporal y espacial. Mediante la comparación con la película alemana *Schultze gets the blues* (Michael Schorr, 2003) relaciona la realidad estetizada de la ficción con la internacionalización del cine independiente, que construye su política de abstención como efectos de veracidad y autenticidad bajo las reglas de Dogma 95. Joachim Michael (Universität Bielefeld), por su parte, enfoca la representación del campo

en *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001) y *La rabia* (Albertina Carri, 2008), que no resulta tan rara en el nuevo cine argentino como se podría suponer. Sin embargo, en vez de formar una oposición nítida con la ciudad, en el campo se cristaliza más bien otra visión crítica de una sociedad que parece estar impregnada de una violencia endémica, transmitida de generación en generación.

Leonor Arfuch (Universidad de Buenos Aires) define un estado de memoria a los 30 años del fin de la dictadura militar, por medio del sintagma que comprende la infancia en dictadura. Su corpus compara las películas *Infancia clandestina* (Benjamín Ávila, 2012) y *El premio* (Paula Markovitch, 2011) con la novela *La casa de los conejos* (Laura Alcoba, 2010), el ensayo *La infancia en dictadura* (Paula Guitelman, 2006) y el reportaje con testimonios *¿Cómo es un recuerdo?* (Hugo Paredero, 2007). Lo biográfico y lo memorial dentro de un horizonte multifacético y el giro generacional producen una coexistencia de autoficciones y avatares de la memoria. Como única cineasta presenta Albertina Carri un balance a los diez años del documental *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) y un concepto para una instalación audiovisual que trata la relación de ella con su madre: el legado de la madre se entremezcla con la propia experiencia de su secuestro por los militares en 1977 y los aspectos del trauma personal pasado-presente².

El cine contemporáneo de la indeterminación es, según Emilio Bernini (Universidad del Cine, Universidad de Buenos Aires), un cine posdocumental y posficcional. Tomando como ejemplo *Los labios* (Santiago Loza/Iván Fund, 2010) propone una tercera modalidad de coexistencia indeterminada entre personas comunes y una ficción que se vuelve una experiencia empírica, cargada de afectos inefables, en contraposición a las propuestas actuales de Pablo Trapero. Jens Andermann (Universität Zürich) convierte esa indeterminación en una cuestión de disponibilidad entre el juego de los cuerpos que se exponen, la puesta en escena dirigida y el montaje concepcional. La intensidad espectacular de la danza frente al proceso narrativo de la película convierte *Los posibles* (Santiago Mitre/Juan Onofri, 2013), según Andermann, en uno de

² Entretanto, este concepto fue realizado en el marco de una exposición audiovisual con el título “Operación fracaso y el sonido recobrado” que tuvo lugar del 4 de septiembre al 23 de noviembre 2015 en la sala de exposiciones del Parque de la Memoria en Buenos Aires.

los proyectos más prometedores de los nuevos salvajes del discurso. Christian von Tschiltschke (Universität Siegen) analiza los filmes *Balnearios*, *La más bella niña*, *Historias extraordinarias* (Mariano Llinás, 2002, 2004 y 2008) como manifestación de la política de un cine alternativo que abre nuevas posibilidades de expresión artística al mezclar el documental con la ficción y la ficción con lo documental, a través de prácticas intermediales y la imitación de recursos genuinamente literarios.

En un panorama del cine de mujeres muestra Isabel Maurer Queipo (Universität Siegen) las tendencias políticas, poscatólicas y antilibertadoras en la visión autorreflexiva y metafílmica del cine contemporáneo. Las cineastas se enfrentan a las tradiciones patriarcales institucionalizadas y sus géneros fílmicos representativos con estéticas innovadoras y giros subjetivos, y se preocupan a la vez por otros problemas generales, como el cine en la era digital. Con el ejemplo de *La cámara oscura* (María Victoria Menis, 2008), expone Carolina Rocha (Southern Illinois University Edwardsville) los cambios significativos de la puesta en escena de la mujer judía en comparación con las demás representaciones en el cine argentino del siglo xx al xxi. La puesta en escena de una experiencia no controlable, fuera del marco de conformidad y rebelión, desplaza el enfoque de la cultura judía a la creatividad y autorrealización no religiosa.

Afecto, emoción, erotismo y teatralidad son otros elementos clave para representar la identidad y transformarla, otorgándole una condición lúdica. El género aparece como una noción multiplicadora entre sus polos significativos de un modelo de identificación personal y un modelo fílmico narrativo. Bernhard Chappuzeau (Humboldt-Universität zu Berlin) atribuye constelaciones estéticas de presentimientos y modalidades perceptivas no discursibles al éxito de películas como *Liverpool* (Lisandro Alonso, 2008) en el extranjero. Uta Felten (Universität Leipzig) enseña cómo en el cine de Lucrecia Martel la directora convierte la construcción erótica de la imagen, que confunde el deseo de los personajes con el deseo de los espectadores, en tentaciones y dramas meramente ópticos. La estrategia de transgresión apunta a la antiepifanía. Según Jean-Claude Seguin (Université Lumière Lyon II), el cine argentino contemporáneo muestra una mayor sensibilidad para exponer discursos de sexualidades minoritarias por medio de las figuras fronterizas del travestismo, la transexualidad e intersexualidad. Christian

Wehr (Universität Würzburg) y Maria Imhof (Universität zu Köln) analizan la autorreflexividad en el cine argentino contemporáneo ante el profundo impacto de las estéticas globalizadas por medio de la misma película: *Nueve reinas* (Fabián Bielinsky, 2000). Mientras que Christian Wehr enfatiza en el modelo genérico hollywoodiense de la intriga en el *heist movie* para teatralizar la crisis del capitalismo, Maria Imhof aplica categorías de la teoría de juegos para destacar que el espíritu lúdico, tan característico de la película, no se limita al nivel de la historia y las actividades de los protagonistas criminales, sino que se extiende a la misma estética cinematográfica convirtiéndola en un “juego con el espectador”, conforme a una tendencia muy conocida en la tradición literaria argentina.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Gonzalo (2006): *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos (2.^a ed. actualizada 2010).
- AMADO, Ana (2009): *La imagen justa. Cine argentino y política, 1980-2007*. Buenos Aires: Colihue.
- ANDERMANN, Jens (2012): *New Argentine Cinema*. London/New York: Tauris.
- /BRAVO, Álvaro Fernández (eds.) (2013a): *New Argentine and Brazilian Cinema: Reality Effects*. New York: Palgrave Macmillan.
- (2013b): *La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y el retorno de lo real*. Buenos Aires: Colihue.
- APREA, Gustavo (2008): *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Los Polvorines/Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento/Biblioteca Nacional, 2008.
- CAMPERO, Agustín (2009): *Nuevo Cine Argentino. De “Rapado” a “Historias Extraordinarias”*. Los Polvorines/Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento/Biblioteca Nacional.
- COPERTARI, Gabriela (2009): *Desintegración y justicia en el cine argentino contemporáneo*. London: Tamesis Books.
- FALICOV, Tamara (2007): *The Cinematic Tango. Contemporary Argentine Film*. London/New York: Wallflower Press.
- HORTIGUERA, Hugo/ROCHA, Carolina (eds.) (2007): *Argentinean Cultural Production During the Neoliberal Years (1989-2001)*. Lewiston: Edwin Mellen.
- INGRUBER, Daniela (ed.) (2012): *Filme in Argentinien*. Wien: Lit.

- LÓPEZ, Daniel (1987): *Catálogo del Nuevo Cine Argentino 1984-1986*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cinematografía.
- MELO, Adrián (ed.) (2008): *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine Argentino*. Buenos Aires: Lea.
- MOORE, María José/WOLKOWICZ, Paula (eds.) (2007): *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Librería.
- OBSERVATORIO DEL CINE Y EL AUDIOVISUAL LATINOAMERICANO (2012): *Cuaderno de estudios 7. Estudio de Producción y Mercados del Cine Latinoamericano en la Primera Década del Siglo XXI*. La Habana: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.
- OUBIÑA, David (2009): “La vocación de alteridad: Festivales, críticos y subsidios en el surgimiento del nuevo cine argentino”. En: PENA, Jaime (ed.): *Historias extraordinarias. Nuevo cine argentino 1999-2008*. Madrid: T&B Editores, pp. 15-23.
- PAGE, Joanna (2009): *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham/London: Duke University Press.
- PENA, Jaime (ed.) (2009): *Historias extraordinarias. Nuevo cine argentino 1999-2008*. Madrid: T&B Editores.
- RANGIL, Viviana (2005): *Otro punto de vista: mujer y cine en la Argentina*. Rosario: Viterbo.
- (ed.) (2007): *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos.
- RÊGO, Cacilda/ROCHA, Carolina (eds.) (2011): *New Trends in Argentine and Brazilian Cinema*. Bristol: Intellect.
- ROCHA, Carolina (2012): *Masculinities in Contemporary Argentine Popular Cinema*. New York: Palgrave Macmillan.
- /MONTES GARCÉS, Elisabeth (eds.) (2010): *Violence in Argentine Literature and Film (1989-2005)*. Calgary: University of Calgary Press.
- ROCHA, Glauber (2010): “La estética del hambre”. En: *Butaca*, <butacafondo.blogspot.com> [31.08.2015].
- VELLEGGIA, Susanna (2009): *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*. Buenos Aires: Altamira.